

La mirada: ensimismamiento y liberación.
— *Mirando al final del alba*, de Arturo Alape

Carlos Vásquez Zawadzki

Resumen

Con el título *Mirando al final del alba*, Alape publica inicialmente el cuento que cierra el libro de relatos *Julieta, los sueños de las mariposas* (1974), y luego, su segunda novela (1998). Javier, narrador y personaje protagonista, es a la vez escritor de las historias de Damián y Margoth, cineastas. La novela como telar de historias —la del mismo narrador, en busca de sus orígenes, identidades y memoria, como también de sus propios procesos de escritura literaria—, en la que se entretajan lenguajes fotográficos, cinematográficos, musicales. Las historias de Damián y Margoth conducen al encierro y la muerte, en el primero; a la locura, en la segunda. La del narrador, a la reescritura y diversas *versiones*, un palimpsesto en el que están en juego, en el significante, el sujeto de la enunciación o simbolización y el Otro. Cambiar de relato —en una perspectiva (psico)analítica—

Abstract

Alape initially published with the title of *Mirando al final del alba* the story which finalizes the book of stories *Julieta, los sueños de las mariposas* (1974) and which then became his second novel (1998). Javier, narrator and protagonist is at the same time writer of the histories of the filmmakers, Damian and Margot. The novel, as a weaving of stories, that of the narrator himself, in search of his origins, identity and memory, and also as his own processes of literary writings, in which photographic, cinematographic and musical languages are interwoven. The stories of Damien and Margot lead to confinement and death in the former, to insanity in the latter, and the narrator's history, leads to the rewriting of the different *versions*, a palimpsest in which the significance, the subject of the declaration or symbolization of the Other, are at play. To change the

posibilitaria diferenciarse del delirante, de los sujetos-sujetos de un solo discurso paranoico.

Resumo

Com o título de *Olhando o final do Amanhecer*, Alape publica inicialmente o conto que fecha o livro de relatos *Julieta, os sonhos das borboletas* (1974), e logo, seu segundo romance (1998). Javier, o narrador e personagem protagonista, é ao mesmo tempo escritor das histórias de Damián e Margoth, cineastas. O romance como tecedor de histórias –a do narrador mesmo, em busca de suas origens, identidades e memória, e também de seus próprios processos de escritura literária– em que se entrelaçam linguagens fotográficas, cinematográficas, musicais. As histórias de Damián e Margoth conduzem ao encerro e à morte, na primeira; à loucura, na segunda. A do narrador, à reescritura e diversas *versões*, um palimpsesto em que estão em jogo, no significante, o sujeito da enunciação ou simbolização e o Outro. Mudar de relato –numa perspectiva (psico) analítica– possibilitaria diferenciarse do delirante, dos sujeitos-sujeitos de um discurso paranóico.

story in a (psycho)analytical perspective, would enable it to be distinguished from the delirious of the subjected-subjects of a unique paranoid discourse.

Palabras clave

Sujetos de enunciación y escritura novelesca
Arturo Alape
Literatura colombiana

Key Words

Subjects of enunciation and novel writing
Arturo Alape
Colombian Literature

Palavras chave

Sujeitos da enunciação e escritura do romance
Arturo Alape
Literatura colombiana

La obra narrativa –cuentística, en primer lugar– del escritor y pintor colombiano Arturo Alape (Cali, 1938-Bogotá, 2006) se inicia en 1972 con la publicación de *Las muertes de Tirofijo*, continúa con *El cadáver de los hombres invisibles* y se consolida con *Julieta, el sueño de las mariposas*, en 1979 y 1994 respectivamente. En el primero y segundo volúmenes, las coordenadas espaciotemporales (o diégesis) de sus historias son situadas y vividas por sus narradores (la mayoría en primera persona, intradieгéticos) en el campo, la montaña, la selva, el río (el Coreguaje atraviesa el segundo libro) de la violencia partidista, las migraciones campesinas, la resistencia y los conflictos entre organización guerrillera y fuerzas militares. En *Julieta, el sueño de las mariposas*, irrumpen la vida cotidiana en la ciudad moderna y otras maneras de contar: orígenes buscados, identidades innombradas, vida erótica inesperada y desconocida, la calle abierta a la realidad y la imaginación y las acciones de personajes y narradores en el microcosmos y la memoria de la casa grande.

Noche de Pájaros (1984) es su primera novela. Moderno e intenso relato situado en Cali a finales de los años cuarenta: historia de la última noche de su protagonista anónimo –personaje observador, pasivo y preso en la red de sus recuerdos familiares o imágenes de culpa–, quien, luego de presenciar una masacre ocurrida en la Casa liberal, transgredirá los signos del poder y discursos dogmáticos que determinan, a través del toque de queda arbitrario, la soledad y el silencio de la ciudad nocturna (escindida de la ciudad diurna, alegre y polifónica). Rememorando el personaje la historia de su vida inactiva y culposa, con miedo pero después con la decisión definitiva de enfrentar la mirada paranoica y las armas de los victimarios (los pájaros o sicarios de la violencia partidista en los años cuarenta y cincuenta, en Colombia), morirá “antes que la muerte lo alcanzara, llegara patética y lo mirara a los ojos”.

Experiencias de literatura y locura

... *“ne jamais se laisser guider par ce que nous
pouvons savoir de la folie”.*

... *“le rapport Raison-Déraison constitue
pour la culture occidentale une des dimensions
de son originalité; il l’accompagnait déjà bien avant
Jérôme Bosh, et la suivra bien après
Nietzsche et Artaud”*,
Michel Foucault

Del siglo XVII en adelante, propone Foucault, adviene la época del encierro con relación a la locura. Pero, con la obra de Sigmund Freud, la experiencia de la locura “se desplazó hacia la última forma de prohibición del lenguaje (...). Dejó de ser error de lenguaje, blasfemia proferida o significación intolerable (...); apareció como una palabra que se envuelve (*s’enveloppe*) en ella misma, diciendo por debajo de lo que ella dice otra cosa, otra cosa de la cual es ella misma el único código posible”. Desplazando la experiencia europea de la locura, la resitúa en otro lugar o región peligrosa y siempre transgresiva, “aquella de los lenguajes autoimplicados, es decir, anunciando en su enunciado la lengua en la cual éstos se enuncian”.

No descubriría Freud la identidad perdida de un sentido, cuanto cerniría “la figura irruptiva de un significante que *no es de ninguna manera* como los otros: una prodigiosa *reserva* de sentido que “designa y hace ver ese vacío (*‘creux’*) donde lengua y habla se implican, se forman la una a partir de la otra y no dicen nada diferente a su relación todavía muda”.

La literatura moderna después de Flaubert y Baudelaire y la constitución del *campo* discursivo, después de Mallarmé –afirma de nuevo Foucault–, “se convierte poco a poco, a su vez, en un lenguaje cuya palabra enuncia, al mismo tiempo que lo que ella dice y en el mismo movimiento, la lengua que la hace descifrable como habla (*‘parole’*). Asimismo ocurriría después de Raymond Roussel, Artaud y otros: “Es tiempo de darse cuenta de que el lenguaje de la literatura no se define por lo que dice, ni tampoco por las estructuras que lo hacen significativo

cuanto por el hecho de que hay un *ser*, y sobre este ser es necesario interrogarse. Este *ser* ¿qué es en la actualidad? Algo sin lugar a dudas que tiene que ver con la auto-implicación, el doble y el vacío que se profundiza en el mismo. *En este sentido, el ser de la literatura, tal y como se ha producido desde Mallarmé hasta nuestros días, alcanza la región en la cual ocurre desde Freud la experiencia de la locura*” (las bastardillas son nuestras, C.V.Z.).

En este contexto conceptual nos interesa abordar la segunda novela del escritor y pintor colombiano Arturo Alape, *Mirando al final del alba*, publicada en 1998.

Lo escrito por el narrador y personaje

*“Toute dimension de l’être se produit dans le
courrant du discours du maître, de celui qui,
proférant le signifiant, en attend ce qui est un
de ses effets de lien à ne pas négliger, qui tient
à ceci que le signifiant commande.
Le signifiant est d’abord impératif”,
Jacques Lacan*

En el capítulo cuarto, de los nueve que estructuran el relato, intitulado “Un niño grita su desolación”, Javier, narrador y personaje protagonista (intradiegético) y supuesto escritor de la historia de Damián Soler y Margoth, fotógrafo el primero y cineastas los dos, informa a lectores o narratarios sobre procesos de enunciación a la vez que de escritura:

“Hace seis años que comencé a escribir esta novela. Y ahora a diez años de su muerte (léase, muerte de Damián), en este instante que alucinado escucho el fraseo melodioso y jugueteo de Louis Armstrong con su trompeta interpretando “Muskrat Ramble”, pienso que me aventuro decidido a culminar la cuarta y última versión de mi texto”.

¿De qué *alucinamiento* se trata? ¿Produce alucinamientos la escucha del fraseo melodioso y jugueteo de la trompeta de Armstrong, en la interpretación de “Muskrat Ramble”, es decir, sensaciones y percepciones imaginarias? O bien, ¿alucinado se piensa y se piensa alucinado al aventurarse con decisión a culminar la cuarta y última versión de un texto? ¿Se alucina pensando y se piensa alucinando al escribir, o bien, al

escribir versiones diferentes de un texto, al culminar o cerrar un texto luego de dos o más versiones? ¿Y el origen, la temporalidad y las imágenes o representaciones de los alucinamientos? Alucino, luego, ¿regreso? Transcribamos de paso esta secuencia a varias voces al escucharse, en el capítulo 5to. de la novela, la trompeta de Armstrong:

“...Loco, el sonido que sisea y el diálogo de la trompeta del gran Louis se escucha por el segundo patio; exuberancia de selva africana, loco, selva gutural apresada y conducida por siniestros galeotes al vaivén de un mar inclemente; selva que anuncia su sonido. Damián, el gran Louis dulcemente toca y despierta antesalas en la piel dormida de Lucía y el dolor equidistante de su amplio sonido, evoca el canto de espíritus ancestrales, selva esclava en los cantos de trabajo y en la tristeza que yace como pájaro herido en los blues; selva hecha de negritud que de paso abre las puertas del vuelo hacia la libertad espiritual, loco, como en el juego de la libertad: no olvides nunca la sombra del árbol de mango...”

Pero, regresando a la citación anterior, ¿qué versión estaríamos leyendo ahora? ¿Acaso la tercera de ellas? Si *versión* es traducción, como también del latín *versio* y *vertere*, volver o dar vuelta o volver del revés, devolver y aún reexpedir, ¿qué ocurre de una versión a la otra, de tal forma que lo escrito o reescrito apuntaría hacia uno y múltiples *regresos* y traducciones, sería puesto de envés –para decir de otra manera o quizá para silenciar– y reenviado o reorientado –consciente, inconsciente o mejor *inscientemente*, para llamar a cuento esta noción flaubertiana– con relación al escritor y al lector? Asimismo ¿qué decir de la relación entre el habla alucinada aquí y lo escrito en el autor, en la medida en que habría “un cierto efecto del discurso que se llama escritura” (Lacan)? De otra parte, si se trata de cuatro versiones reales o ficticias escritas de *la novela del narrador*, ¿podría afirmarse un proceso equivalente con relación al sujeto-escritor Arturo Alape? ¿Quién escribe aquí para marcarnos, en la perspectiva del palimpsesto, múltiples lecturas posibles, tanto de los procesos de enunciación como de los procesos de enunciado? ¿Existiría en los intersticios un texto o versión o ficción *original*, legible o bien audible?

Precisamente una página atrás del fragmento transcrito se lee:

“Diez años después de la muerte de Damián cuando terminaba el

original de la novela, me encontré por casualidad con Matías. Lo vi como el retrato vivo de Damián, con su barba y desgredo personal, pero más alto. Regresaba recientemente de París convertido también en documentalista. Encontré en él la decidida confianza de continuar los pasos cinematográficos de Damián: ‘No quiero repetirlo, aspiro a superarlo en su visión y ansiedades artísticas’ ”.

Y afirma Matías con relación a Margoth, su madre, y Magnolia, la amante de Damián y también cinematografista:

‘Afortunadamente me libré de la influencia de ese par de mujeres. Lo hice, cuando decidí viajar a París a estudiar cine. Me escapé de Margota, de su pasión posesiva al querer preservar a toda costa la memoria de Damián. De Magnolia, me escapé porque quería ver en mi rostro el rostro de mi padre. Las dos se volvieron furiosas guardianas de sus huesos’.

Cuando terminaba el original de la novela, diez años después de la muerte de Damián, indica el narrador. En el marco anterior, el original de la novela podría ser la cuarta versión de su escritura o reescritura; podría ser de igual forma que la escritura aquí nombrada, razonable y desrazonablemente, terminada antes de comenzar, en fin, discursivamente, sea un efecto de otro orden simbólico y si se prefiere de otro significante, o bien, de otro sujeto que lo afecta o del cual es y está sujeto. Este *significante* sería, en una perspectiva lacaniana, y primero que todo, imperativo. Y por ser imperativo nos interesaría saberlo:

... “*el saber es, un enigma*” –propone de nuevo Lacan. “*Este enigma nos es presentificado por el inconsciente tal y como éste se ha revelado en el discurso analítico. Se enuncia así para el ser hablante, el saber es aquello que se articula*”.

¿Imperativo el significante? Dice Jean-Claude Lavie:

“Un padre nunca está lejos de aquello que se afirma. Pero, el placer tomado a través de él se puede compartir menos porque éste se refiere a su provecho. A cada uno su amo...”

Y confiesa Lavie:

Como todo hombre, llevo una impronta paterna. Imposible escapar a este poder intratable, a partir del momento en que se piensa. Tratar de distanciarse del mismo muestra una dependencia tan enraizada como el sometimiento. De todas maneras, salvo refugiarse en la locura, sólo se puede pensar con las herramientas que nos fueron legadas, inculcadas, impuestas por nuestros predecesores inmediatos”.

Más todavía:

“Vivimos rodeados de conjuntos conceptuales de todo tipo, que nacen, permanecen, se desarrollan y ejercen, sin nuestro consentimiento, su total poder sobre nosotros”.

Así:

“En el mundo que nos rodea, que creemos ver por nosotros mismos, sólo vemos aquello que esos conjuntos nos hacen ver”.

Dicho de manera más radical, en el contexto originario de ‘la escena primitiva’, determinante para el sujeto:

“Incluyendo los objetos que manipulan nuestros pensamientos, nada escaparía de las perspectivas impuestas. La materia de nuestras opiniones sobre el bien, el mal, la justicia, sobre el derecho del más fuerte o del más débil, reina a pesar de nosotros en nuestra vida mental”.

Lacan señala entonces:

“...las vías de lo que hay que hacer como hombre o bien como mujer están completamente abandonadas al drama, al escenario, que se sitúa en el campo del Otro –lo que es propiamente el Edipo”.

Por ello, “la sexualidad se instaura(ría) en el campo del sujeto por la vía aquella de la carencia”: Asimismo ocurriría con la o las relaciones del sujeto vis-à-vis de aquel Otro, que se engendrarían en un proceso de vacío o carencia:

“El significante al producirse en el campo del Otro hace aparecer al sujeto de su significación. Pero éste sólo funciona como significante reduciendo el sujeto en instancia a ser solamente un significante, a petrificarlo en el mismo movimiento en el cual lo llama a funcionar, a hablar, como sujeto. Allí está la pulsación temporal donde se instituye lo que es la característica del comienzo del inconsciente como tal –el cierre”.

¿Y nuestra libertad de sentir, pensar, expresarse, percibir, escribir, amar, relacionarnos, leer, o bien, nuestra libertad de ser?

“Sólo nos diferencia del delirante la capacidad de cambiar de discurso”, afirma Lavie.

Entonces, regresemos a preguntarnos por el discurso –al cual llamamos aquí novela- en su originalidad y en sus versiones. En su originalidad estaríamos en el significante imperativo, en la impronta del modelo, del canon, del Otro; en sus versiones, en la llamada por Lacan *pulsión parcial*, pulsión parcial que si bien sería fundamentalmente pulsión de muerte “y representa ella misma la parte de la muerte en el viviente sexuado”, posibilitaría en la capacidad de cambiar de relato, diferenciarnos del delirante. Cosa que ocurriría al narrador, personaje protagonista y escritor en *Mirando al final del alba*, no así a los personajes de Margoth y Damián, sujetos-sujetos de un solo discurso paranoico.

Retranscribamos estas dos secuencias del mismo capítulo “Un niño grita su desolación”:

“Me oprime la desesperanza, no sé si tenga derecho a continuar contando la historia de Damián, a inmiscuirme a través de la palabra escrita –historia verídica, historia inventada o rasgos de la invención y lo vivencial, finalmente ficción– en los senderos de una vida que yo no he trazado.

Pero el dueño de una vida, insignificante o rica en avatares y contingencias, no puede decir –incluso viviendo aislado en la cueva más idílica– esta vida es únicamente mía y sólo yo, en dominio de mis facultades y de mis fuerzas, tengo el derecho a contarla. Lo vedado en el ser humano dejó de existir en un mundo en que la memoria –Damián buscador infatigable de la memoria colectiva en imágenes documentales– es ya transparencia pública de inquietudes y *emociones*...”

Y enunciados adelante, este párrafo:

“Las líneas que siguen estas reflexiones noveladas –recuerdos propios y ajenos no impuestos por el implacable reloj de la exactitud–, son un tributo de amistad a Damián; quizá en lo más recóndito como escritor sienta que estoy escribiendo sobre su vida y vivencias personales que también son mías. La confluencia vital en la literatura que como un mar atragantado, contradicción humana enriquecida, permite la pluralidad de géneros y miradas desde todas sus orillas. La literatura no es mar de prohibiciones que amamantan líneas individuales imposibles de dejar atrás como sombras desteñidas: es soberbio mar de huellas libertarias que esparcen en oleadas la plenitud de sombras iluminadas de lo vivido”.

En el mismo capítulo se tejen y destejen en la rueda discursiva el relato y la historia, en fin, la novela del narrador-escritor, como también la historia de los cineastas y del mismo narrador en tanto personaje. Se duda inmiscuirse a través de la palabra escrita en “los senderos de una vida trazada por otro”. Pero, se afirma el derecho a contarla. Y para contarla se propone al lector o narratario un *contrato*: la historia se cuenta como “un tributo de amistad a Damián”, diferenciando el narrador esa historia de su propia manera de contar o reflexiones noveladas, es decir, su novela de múltiples versiones. Una y otra en confluencia vital, enriquecida en la contra-dicción humana, en el mar atragantado de la novela que permitiría “la pluralidad de géneros y miradas desde todas sus orillas”. La historia de Damián se cuenta desde su niñez –más tarde se inscribirán en ella Margoth y Magnolia–, y desde la niñez se narra la historia de Javier en tanto protagonista de la novela. Pero, el relato del narrador se dice comenzar cuatro años y terminar diez años después de la muerte de Damián.

Padre ausente, padrastros y madre presente

Javier, en tanto personaje de *Mirando al final del alba*, carece de padre, quien será metaforizado por un tren que regresaría en su memoria desde la niñez. Pero, un padre sin nombre ni genealogía, hacia el cual se encamina y espera regresar en el tiempo una y más veces para construir

su identidad, para nombrarse significante, para movilizar “un pasado que seguía inmovilizado en la memoria”. Al encaminarse un día –en compañía de Damián– a la casa grande de inquilinato de su niñez (capítulo 5to., “Doble mirada pegada al vidrio del tren”), teme sin explicarse la razón:

“Quizás existía un complejo de culpa por haber pretendido –como lo había hecho Damián convencido y lúcido– colocar en el fondo del olvido lo que fueron esos años de vida y aprendizaje de niñez, a pesar de la imposición del desarraigo. Quizás también el temor de no encontrar lo que ansiosamente buscaba y quería encontrar en la recurrencia de los recuerdos, en la memoria invadida por gestos grotescos gestados en la oscuridad...”

El cuerpo de la madre será sugerido al regresar a la casa grande: cuerpo deseado y fragmentado por sus cuatro padrastros que tiran las puntas de la sábana de su cama. Escena primitiva reiterada y multiplicada, donde tres son seis (... “en la memoria invadida por gestos grotescos gestados en la oscuridad...”). Marcando una castración inaudita de múltiples rostros y miradas y simulacros. Pero, su paradójica posición edípico-esquizoide –a diferencia de la de Damián y Margoth con relación al cuerpo materno– se conjuraría en futuros acomodamientos narcisísticos (ser/siendo escritor de ficción), simbolizando en la confluencia vital de la literatura de la pluralidad de géneros y miradas desde todas sus orillas (o bien, en palabras de Lavie, en “la capacidad de cambiar de discurso”), en esa “región peligrosa y siempre transgresiva” de la que habla Foucault, donde los otros en su odio hacia la madre llegan, ingresan, se encierran en el delirio y la locura, previa una específica realidad persecutoria (en Damián, un toro feroz; en Margoth, los vigilantes de la desnudez prohibida en el ‘Jardín de las Delicias Terrenales’ de El Bosco; en Damián, hasta su muerte; en Margoth, durante seis meses).

Ahora bien, Javier en tanto narrador y escritor sería a su vez *ordenador* en el espacio-tiempo de su historia contada en pluralidad de géneros y puntos de vista, discursos y versiones, de la historia cotidiana, familiar y profesional de la pareja en disolución de Damián y Margoth. Ello, en *espiral* al tiempo que en *contrapunto de voces*, desde una perspectiva o punto de vista que podría llamarse metaficcional, que

posibilitaría *espacializar el tiempo* —el tiempo de la historia contada y de la historia que cuenta—, mismo del proceso creativo y la realización de los tres documentales sobre el Basuro de Cali, Juan de la Cruz Varela y Manuel Quintín Lame; mismo también de las fantasías y delirios de encierro de Margoth, en un huevo del ‘Jardín de las Delicias Terrenales’, y Damián, en el cuarto de montaje y también en el montaje del documental sobre Quintín Lame y en la representación del personaje histórico.

Confluencia de géneros, voces, puntos de vista. Sí, en un proceso discursivo de conversión o traducción... estético-narrativa del tiempo en espacio —del relato y la historia, en la novela, y viceversa: del discurso o texto novelesco en el relato y la historia—. Ello, en palabras de Lucien Dällenbach, buscando

“...convertir el tiempo en espacio, transformar la sucesión en contemporaneidad y, de esta manera, acrecentar nuestro poder de comprender”.

O bien, de *articular* para saber, como propone Lacan. Esto, en/a través de lugares significativos del ver y narrar: los delirios y sus representaciones imaginarias, los *cuartos* de habitación y montaje, las *cámaras* de fotografía y cinematografía. Determinándose así un gran eje dialógico o doble eje semántico-narrativo o región o isotopía(s) de “los lenguajes autoimplicados, es decir, anunciando en su(s) enunciado(s) la lengua en la cual éstos se enuncian”, propuesto por Foucault como experiencias de literatura y locura. Autoimplicaciones, dobleces discursivos, vacíos, traducciones en sus relaciones de razón y sin-razón: mirar y contar; mirar y contar doble y reflexivamente; mirar la mirada perdida en el pasado —por la castración, por la alucinación del objeto perdido o cuerpo de la madre— y contar la mirada recuperada en instantes del arte y la literatura, como deseo “gobernado por el principio de placer, por la necesidad existencial de reencontrar un apaciguamiento sensorial agradable experimentado”, en palabras de Nicole Jeammet.

Margoth en el Jardín de las delicias y otros espacios novelados

La mirada de Margoth se aquieta –al iniciarse el primero de los nueve capítulos de *Mirando al final del alba*, capítulo intitulado “Soñador de sueños imposibles”– sobre el Cañón del río Duda. Mientras el vacío la atrae, rememora la ausencia de su cuerpo en el marco del espejo de su cuarto. Entonces vuelve a ver con nitidez, para más tarde sentirse encerrada en el mismo, “el enorme huevo perturbador con cabeza de cerdo y cuerpo de árbol que le recordaba detalles de ‘El Jardín de las Delicias Terrenales’ de El Bosco”.

El narrador avanzará a continuación, en contrapunto de voces e imágenes con la historia del documental sobre el legendario personaje histórico de Juan de la Cruz Varela que dirige y realiza en equipo (con Camilo, Pedro y el mismo Javier), cómo se siente subyugada por ese “mundo libidinoso de lúcidos ensueños y fascinantes pesadillas, mundo de formas y figuras zoomorfas cambiantes ante *la mirada que no mira sino que imagina* (la bastardilla es nuestra, C.V.Z.): Margoth, en efecto, había incorporado psíquicamente ensueños, pesadillas, alucinaciones de El Bosco a su “mundo alterado”, como también somáticamente a su cuerpo de negaciones del placer –con Damián su esposo, fotógrafo y cineasta– y del sentido avasallante, destructor, de la culpa. Dirá entonces el narrador, en su relato del ver y narrar, del narrativizar imágenes o traducirlas y articularlas en otro significativo y discurso, relato que como queda dicho es asimismo reflexión novelada y obra en la obra:

“Margoth se veía doble de su doble sentada desnuda y vigilada por los hombres vestidos de rojo, tortuosos vigilantes castigadores de la desnudez, en los ámbitos oscuros del huevo”.

Y en forma de monólogo –en fragmentos en los que dialogaría la razón y la sin-razón– se preguntará: “¿Adonde huyó mi cuerpo, en qué rincón del cuarto se ha escondido? ¿Estará agazapado, espiándome en las penumbras del espejo...?, en lenguaje de imágenes delirantes y persecutorias que podría ser abordado analítica y semióticamente. Y de igual forma, estética y narrativamente. Analíticamente, no para nombrar al personaje confinándolo en una enfermedad mental. Cuanto a la

dialogicidad del y de los procesos creativos auto-implicados, autó-nomos y a-nómicos de la Modernidad (o la Postmodernidad) literaria: palabra que se envuelve o traduce en ella misma “diciendo por debajo de lo que ella dice otra cosa, otra cosa de la cual es ella misma el único código posible”, en palabras reiteradas aquí de Michel Foucault, posibilitándose así “descubrir el intercambio perpetuo, la oscura raíz común, el enfrentamiento original que da sentido a la unidad como también a la oposición del sentido y de lo insensato”, complementa el autor francés.

Transcribamos algunos fragmentos de los monólogos de Margoth:

“Cuarto mío no me abandones, ya no soporto más el encierro en el que no existen paredes para descansar las manos, los pies, mi voz. Luz blanca que ilumina la angustia de vivir solitaria, ¡ayúdame! Por el camino que alumbra la luz debo anhelar y esperar el regreso de su cuerpo, mi cuerpo...”

“Soy culpable por dejarlo solitario, enfermo de sus dolencias. Debo estar a su lado, brindarle mi sombra. Hacerlo sentir que ha regresado definitivamente a mi lado, no importa su extrañeza por mi cuerpo(...). Lo que importa es su regreso, así por lo menos puedo escuchar el sonido de su voz. Debemos trabajar juntos así como lo hicimos al comienzo de nuestras vidas.

Se ahoga mi corazón atrapado con mi cuerpo dentro de un enorme huevo con cabeza de cerdo que no tiene respiración ni destellos de luz para un sueño tranquilo. Soledad de mi cuarto, vacío insepulto que estremece el alma...”

“Es un huevo con cabeza de cerdo, sin puertas ni ventanas para respirar, vigilado por hombres vestidos de rojo, parecidos en sus rostros flácidos a mi madre y a Sor María, implacables y sombríos cuando señalan con sus dedos para denigrar y castigar la desnudez. Un huevo sin ojos en la delirante oscuridad que impide que veamos la luna y el sol y que corramos juntos para navegar prendidos de las manos sobre un mar solitario que busca una playa depositaria de ansiedades en sus aguas... necesaria playa para nuestros cuerpos así, caer uno encima del otro y entonces reír de gozo. Nuestra playa”.

“Un río que sueña con la tristeza que ha ahogado mi corazón; cicatriz de una niñez pecaminosa crucificada en el encierro, ante la desnudez de un cuerpo inocente que jugaba con las caricias de las manos ausentes (...). Soy una lagartija que se arrastra por la oscuridad enjaulada dentro del huevo, y acongojada busco la luz para mis ojos, la luz para mi cuerpo desnudo que se cubre ante la mirada inquisidora de mi madre (...). Rata inmunda vigilante de mi libertad que descubres la desnudez de mis movimientos, te veo al asomarme por la ventana que da al jardín de las flores blancas; fétido animal que inundas de miedo mis ojos, mueves perversamente el hocico y te ríes de maldad, quieres lanzarte contra mi rostro a pesar de la distancia que siempre ha existido entre las dos; mis manos te cazarán y te darán muerte de un manotazo...”

“Tanto he golpeado con mis puños, tanto he arañado con mis uñas que la sangre es un sollozo iluso de agonía y mi cuerpo no puede abandonar su perenne prisión...Debo salir, debo escapar, debo encontrar por fin la libertad de mi cuerpo, salir del cuarto mío de mis ausencias... mis oídos lo escuchan; es el ruido que conozco desde niña cuando intentaba escapar de la mirada insidiosa de mi madre: el río se desborda y abandona las calles de la ciudad, crece e inunda mi playa y me escondo en mi cuarto. El huevo se balancea y gira moviéndose empujado por remolinos ciegos (...) Flota el huevo metidas sus patas de árbol sobre dos pequeñas canoas (...), y detrás viene nadando la inmunda rata (...), y por la ventana que abre al jardín de las flores blancas, veo que la inmunda rata huye y entre sus dientes lleva mi cuerpo desnudo, friolento por la falta de caricias que nunca tuvo, por la falta de calor que nunca lo penetró (...); la putica se pone mi cuerpo como si fuera el vestido de la primera comunión (...); él piensa que soy su cuerpo y por los poros de mi cuerpo escucho el miserable placer de los dos, pecaminoso placer de la carne que nunca hizo fuego en mi cuerpo...”

“Hermoso mi vestido adherido a mi cuerpo tan azotado por las manos del viento y por los ultrajes recordados de mi madre, cicatriz lacerada por rencores vengativos en soledades que tuvieron el peso de la constancia nocturna (...), mis desnudez ausente de suaves caricias, de dulces palabras y gestos amistosos (...), ven, regresa del olvido y baila toda la noche con este cuerpo mío ya libre de todas las fúnebres y aciagas noticias, mientras el mundo se angustia por el llanto de la niña prisionera dentro del enorme huevo y no puede volar porque sus alas están rotas, muy rotas como la cometa que cae herida de muerte; escúchame: la niña sólo pide como último deseo la profunda sepultura...”

Y finalmente:

“Mi cuerpo despierta hambriento de ilusiones por anidar (...). Dentro del huevo, cuarto de todas mis ausencias, estoy a oscuras y me pierdo a mí misma...”

“Estoy desnuda. Me descubro feliz tal como soy sin tener que recurrir a las mentiras y horrores de un espejo que siempre he tenido a mano al soportar la crisis de mis llantos: El espejo vigilante de la mirada atravesada de mi madre...”.

“Estoy indecisa, atrapada dentro del gigantesco huevo –hongo con cabeza de cerdo, El hombre-Árbol de ‘El Jardín de las Delicias’ de El Bosco (...). Adentro del huevo, en semipenumbra, el tribunal de hombres vestidos de rojo que vigilan y aplican los reglamentos a los reos culpables de la desnudez, duermen profundamente sobre la mesa de las decisiones. En la pared del fondo, cuelga el retrato al óleo de mi madre (...), la adusta mirada penetrante, nube cargada de presagios que nunca me quitó de la conciencia.”

Bibliografía

- Freud, Sigmund, *Paranoia y neurosis obsesiva*, Alianza Editorial, Madrid, 1994
- Lacan, Jacques, *Escritos*, Siglo XXI Editorial, México, 1976
- _____, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, París, 1973
- _____, *Encore*, Seuil, París, 1975
- Rosolato, Guy, *Ensayos sobre lo simbólico*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1974
- Basaglia, Franco y Otr., *Razón, locura y sociedad*, Siglo XXI editorial, 4ta. edición, México, 1981
- Ricoeur, Paul y Otr., *Inocente culpabilité*, Editorial Dervy, París, 1998
- Castilla del Pino, Carlos, *Sexualidad, represión y lenguaje*, Alianza Editorial, Madrid, 1978
- Lavie, Jean-Claude, *L' amour est un crime parfait*, Gallimard, París, 1997
- Delgado, Ana María y Otr., *Para una semiótica del texto esquizofrénico*, revista Chilena de Semiótica N. 2, Universidad de Chile, Santiago, s/f.
- Giraldo I., Fabio, *El Bosco: el bosque del inconsciente*, Rev. Ensayo y Error N. 7, Bogotá, 2000
- Jeammet, Nicole, *La haine nécessaire*, PUF, París, 1989
- Foucault, Michel, *Dits et écrits (1954-1988)*, Gallimard, París, 1994
- Caruso, Igor, *La separación de los amantes*, Siglo XXI ed., México, 1982
- Dallenbach, Lucien, *Le récit spéculaire-Essai sur la mise en abyme*, Seuil, París, 1977
- Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen - Historia de la mirada en Occidente*, Edic. Paidós, Barcelona, 1994
- Arcos, Ricardo, *De la mirada al vistazo - El desdoblamiento del punto de vista*, Rev. Ensayo y Error N.7, Bogotá, 2000

Bibliografía sobre Alape

- Montalvo, Carlos, *'Mirando al final del alba': el erotismo y la muerte*, ensayo inédito, Bogotá, 1999
- Vásquez Zawadzki, Carlos, *Arturo Alape: todos los relatos*, Cuadernos de Literatura, Universidad de Antioquia, Medellín, 2000-10-29
- _____, *Trípticos de mirada, narración y memoria*, Hojas Universitarias, U. Central, Bogotá, 1999
- _____, *Arturo Alape, crónica de un país deseado*, ensayo inédito, Cali, 1998-2000.

Carlos Vásquez Zawadzki

Carlos Vásquez Zawadzki

Cursó su pregrado en Literatura en la Universidad del Valle y obtuvo su maestría y doctorado en la Universidad de Toulouse en Francia. Ha publicado los títulos *Diario para Beatriz*, *La oreja erótica de Van Gogh*, *Tercer Laberinto*, *Ensayos de teoría literaria*, *Trabajos poéticos*, *El reino de los orígenes*, *Estanislao Zawadzki*, *Cartografías culturales*, y *País de memoria: Diálogos con Arturo Álope*.

Recibido en: 02/08/2007

Aprobado en: 31/08/2007